العنوان:	توظيف التراث في مسرح الأطفال الليبي
المصدر:	المجلة الليبية العالمية
الناشر:	جامعة بنغازي - كلية التربية بالمرج
المؤلف الرئيسي:	سليمان، ناجية سليمان إبراهيم
المجلد/العدد:	ع42
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2018
الشهر:	سبتمبر
الصفحات:	1 - 23
رقم MD:	1009511
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	EduSearch
مواضيع:	ليبيا، مسرح الطفل، التراث الشعبي، الحكايات الشعبية، أدب الأطفال، النقد الأدبي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/1009511

University of Benghazi
Faculty of Education Al marj
Global Libyan Journal

جامعة بنغازي
كلية التربية المرج
المجلة الليبية العالمية

العدد الثاني والأربعون – 10/ سبتمبر (2018)

توظيف التراث في مسرح الأطفال الليبي

د. ناجية سليمان إبراهيم سليمان

توظيف التراث في مسرح الأطفال الليبي

ملخص :

كشف هذا البحث مدى إدراك كتّاب مسرح الطفل في ليبيا لأهمية التراث، وكيف أفادوا منه لخلق دراما مليئة بالأحداث والصراعات، وتشير النصوص المسرحية الليبية إلى أن عملية استلهام التراث تعود لأسباب سياسية، وتوعوية، ووطنية قومية، وتعليمية، وكان أغلب اهتمام الكتّاب المسرحيين منصباً على القضايا الاجتماعية، والمشكلات اليومية للمواطن، وقد ظهر البعد التراثي في مضمون النص المسرحي بأشكاله المختلفة، واستلهم الكتاب أبرز ملامح هذا التفاعل، وهي المرجعية التراثية، والتاريخية، والدينية، والأسطورية.

وبين البحث أن مسرح الأطفال الذي يعتمد على التراث في ليبيا، كان يمثل زمنياً مرحلتين مهمتين: الأولى اعتمدت على أسلوب الارتجال، والثانية على وجود النص المسرحي المكتوب.

وأمكن الوقوف على ألوان من التوظيف التراثي في نصوص المسرح الموجه للطفل، فهي تحمل قيماً من وسط دلالة الموروث، يسعى الكاتب المسرحي لتعزيزها وضمان استمراريتها، وكانت إفادة كتّاب مسرح الطفل في ليبيا وتوظيفهم للنص تشكيلاً متنوعاً، شمل التراث بمضامينه كافة؛ الشعبي، والعالمي، والأسطوري، والديني، والتاريخي، وقد وظفوه في شكلين مختلفين: واقعي، وتاريخي سخّروه لخدمة أهداف بناء العمل المسرحي، وهي إفادة تأتي في سياق محاكاة أعمال الأدب العربي، التي ما لبثت تنحو هذه الطريق، وظهرت آلية دمج وتداخل واضح بين ألوان التراث بصفة عامة، فكثير من الحكايات مستقاة من التراث العالمي في صورة تأليف، أو في صورة إعداد، على أنّ في النص الليبي كثيراً من الأحداث التاريخية، التي تحولت إلى حكايات شعبية، لما فيها من طاقات، وفعل درامي خلاق، ولما تحمله من قيم أخلاقية، واجتماعية، ووطنية.

Abstract :

This research reveals the perception of the children's theater writers in Libya to the importance of heritage, and how the benefit from the creation of drama full of events and conflicts.

And the Libyan theatrical texts indicates that the process of heritage inspire return to political, awareness, national, and educational reasons.

Most of the playwrights' interest was focused on social issues, and the daily problems of citizens,

The heritage dimension salience in the context of the theatrical text in a various forms, the writers was inspired by the most prominent features of this interaction, a reference heritage, historical, religious, and mythological.

The research establishes that children's theater which depends on heritage in Libya was representing two important timetable stages:

University of Benghazi
Faculty of Education Al marj
Global Libyan Journal

جامعة بنغازي
كلية التربية المر ج
المجلة الليبية العالمية

العدد الثاني والأربعون – 10/ سبتمبر (2018)

First: adopted on the style of improvisation, and the second is to have a theatrical text written.

And it is possible to stand on the colors of the heritage employment of the theatrical contexts which is oriented to children, it carries values from the center of heritage significance, playwright seeks to promote and ensure its continuity, and the children's theater playwrights in Libya employed varied formation of the text, it include heritage in its all connotations popular, global, legendary, religious, and historical and they made it to serve the goals of theatrical building work, this benefit comes in the context of the works simulation of Arabic literature which it tend soon this way, and integration mechanism emerged with a clear overlap between the heritage colors in general, Many of the drawn anecdotes from the Heritage World in compilation form, or in the form of preparation, That in the Libyan text lots of historical events, which turned out to be folk tales, Because of its energies, and creative drama moves, and what it carries from moral , social, and national values

لا شك أن الكاتب الليبي قد أدرك أهمية التراث، إذ وجد فيه مضامين حكائية قصصية رائعة، يمكن الإفادة منها في مخاطبة الطفل، وتغذية عقله بها، وذلك بعد إعادة إنتاجها فنياً وجمالياً، مفيداً من أحداثها وحواراتها وبنيتها الدلالية العميقة، ما يمكّن الكاتب من تمرير تجربة هذه النصوص، شرط ألا تخل بنضج الطفل نفسياً وسلوكياً، وهي . بلا شك . تثري النص، وتعطيه مدى أقوى على مستوى إطاره الفني الجمالي.

وتوظيف التراث أو استلهامه يعني استغلاله من حيث المضمون والإطار الفني الجمالي، لخلق دراما مليئة بالأحداث والصراعات، تخدم أهداف النص الجمالية، والدرامية، جرياً وراء تحقيق هدف تربوي، وبالنظر إلى طبيعة التراث العربي، أو التراث بمفهومه المتعلق بالحكاية الشعبية فإنه لا يخرج عن الإطار الدرامي، لما يتيحه هذا الإطار من تقنيات تحيي النص وتثريه، وسواءً أنجح المؤلف في توظيف التراث أم لم ينجح، فإن ملامح الصراع والدراما تظهر واضحة في إعطاء النص شيئاً فريداً لا نجده في غيره، والعالم العجائبي الذي يطرحه النص المتفاعل مع التراث، يقتضي ضمناً أن يستهوي عقل المتلقي الصغير، ويظهر قدرة الكاتب في عملية التفاعل والمزج بين نصين، قد يكونان بعيدين عن بعضهما بعضاً(1).

1-اخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م- 2000م)، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة حلب، سورية،2008م، ص89.

دواعي استلهام التراث:

تشير النصوص الليبية إلى أن عملية استلهام التراث تعود لأسباب سياسية، وتوعوية، ووطنية قومية، وتعليمية، وبيانها كالآتي :

أ. الدواعي السياسية:

مرت ليبيا بمراحل تاريخية كان لها أثر واضح في الوضع الثقافي للبلاد، وفي درجة الوعي، خاصة في ظل حقبة الاستعمار الإيطالي والبريطاني والاستقلال الصوري عام1951م، وجاء هذا الأثر منعكساً في صورة خطاب حماسي، ضد القوة التي تقهر البلاد وتنهب خيراتها، فاحتدم الصراع بين بنية الوعي التي يمثلها المثقف، وبنية القمع التي تمثلها السلطة السياسية، ومن ثمّ عمد الكاتب المسرحي إلى تضمين نصه قيماً سياسية تظهر مقدرة الشعب الليبي على مواجهة الظلم والقمع السياسي، وعمل على مزج قيم الصراع في النص، لإظهار كرهه، مطالباً بتنحي السلطة عن الحكم، وبحق الشعب الليبي في الحرية وتقرير مصيره، ومن هنا لجأ كتّاب مسرح الطفل إلى استلهام قيم تراثية، تدعم المواقف النضالية ضد المستعمر، ومن نماذج ما وصلنا من ذلك مسرحية "ثأر الليبيين"(2).

ب . الدواعي التوعوية:

هي محاولة تذكير المواطن الليبي البسيط بتراثه العربي، وبمجده الغابر، وبنضاله المستمر، بهدف نشر قيم توعوية تنبذ الجهل والتخلف، ففي الفترة الأولى من بدايات الحياة الفكرية في ليبيا، وعقب سقوط الدولة العثمانية، وتمازج الثقافة العربية مع الغربية، كانت البلاد تعج بالجهل الذي استشرى بين أهلها، كأي مجتمع عربي كان يعيش الظروف نفسها، ومن ثم سُخّر التراث في النص المسرحي، لاسترجاع وعي أبناء المجتمع، ودفعهم للإحساس بهمّ الوطن والشعور بمسؤولية الأمة، وقد وُظِّف المسرح لإيجاد بنية معرفية واعية، في ظل التخلف الاجتماعي الذي كان سائداً في تلك المرحلة، حيث حُمِّل النص بالعديد من القضايا ذات المضمون الاجتماعي، الذي يقصد به نشر الوعي بين أفراد المجتمع، ومن نماذج ذلك مسرحية "المفتاح"(3)"، وفيها تناول الكاتب ظاهرة

2-الكميلي: إبراهيم، ثأر الليبيين، مخطوط بأرشيف نادي الاتحاد المصراتي للتمثيل،1967م.

3-الكميلي: إبراهيم، المفتاح، مخطوط بأرشيف فرقة الشعب للتمثيل المسرحي، 1976م.

الروتين الإداري، وفضح تصرفات بعض المسؤولين، وأصحاب المصالح الإدارية، والنص مكتوب بلهجة محلية فكاهية مبسطة بعض الشيء، والنص في شكله وأسلوب كتابته يقترب من شكل المنوعة المسموعة القصيرة، التي تقدم عن طريق الإذاعة المسموعة.

ج . الدواعي القومية الوطنية:

إن التجربة الليبية المتمثلة في خوض حرب طويلة مع المستعمر أعطت حافزاً قوياً لنبذ الصراع، الذي يمس الأمة الإسلامية من قريب أو بعيد، وقد ظهر ذلك واضحاً في الأدب الليبي ومن ضمنه المسرح، إذ لم يكن بمعزل عما كانت تعانيه الأمة العربية من مآسٍ، خاصة بعد بداية الحرب الباردة، التي راح ضحيتها آلاف الشباب العربي، وانتهت باحتلال فلسطين، فالنص المسرحي الطفولي عايش هذه الأحداث، وضمّن نصوصه قضايا المحافظة على الوطن والأمة العربية والإسلامية، وتنمية روح التعاضد بين أفراد الأمة الواحدة، تحت لواء واحد، ومن الكتّاب الذين عنوا بهذا (المهدي أبو قرين)* في مجموعته "مسرحيات تربوية"(4)، ففيها كشفٌ لزيف المفاوضات والعهود الخادعة بين اليهود والعرب، وقد اتكأ على التراث لاستنهاض الهمم، وإرشاد الأطفال، وبيان الحقائق التاريخية التي منيت بها الأمة العربية.

والأطفال شريحة مستهدفة عن طريق الغزو الثقافي، لطمس معالم حضارة الأمة، لأن حالة التكوين الفكري والنفسي تجعل من السهل التأثير فيهم وتغييرهم بما يتوافق مع غايات الأعداء، وملامح الغزو واضحة في كل ما يتعلق بالطفل، فهي واضحة في ألعابه، وغذائه، ولباسه، وفي الكتب المؤلفة له، والمجلات الموجهة إليه، وأكثر ما نجد ملامح هذا الغزو في برامج الأطفال المرئية المستوردة، التي تغيرت توجهاتها في الزمن الحاضر.

فبدل أن يشاهد الطفل برامج كرتونية تعرض معاناة الأطفال في العالم، كقصص "هايدي"، و"سالي"، و"ريمي"، أو أن يتعرف إلى شخصيات عالمية، كـ(موليير Molière)، و(الليدي أوسكار Lady Oscar)، و(ماري إنطوانيت Marie Antoinette) ، أو تجسد قصصاً وروايات عالمية، كقصة "سندريلا"، و"البؤساء"، و"بحيرة البجع"، أو تصور حكايات بشخصيات حيوانية أو

* من مواليد عام 1938م بطرابلس، يكتب في حقل المسرح والمقالة الأدبية، أسهم في تأسيس المسرح المدرسي، واشتغل في الحقل الإذاعي، وعمل محرراً بمجلة (فرح) الموجهة للطفل، ويعد أول من اهتم بالمسرح المدرسي في ليبيا بداية السبعينيات، وله مؤلفات مخطوطة في مجال المسرح المدرسي التربوي الموجه للطفل، للأطفال. ينظر: عبد الله مليطان، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، ج 1، دار مدادللطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، الطبعة الأولى، طرابلس، ليبيا، 2001م، ص230.

4-أبوقرين: المهدي، مسرحيات تربوية، دار الفكر، طرابلس، 1974م.

نباتية محببة للأطفال، أصبحت الآن تجسّد شخصيات خارقة، ورجالاً لا يقهرون، وفتيات جميلات ومرفهات، يملكن كل شيء، وكائنات خيالية غريبة، تقتل وتدمر في مشاهد عنيفة، وأصبحت مجمل القضايا تُحلّ بالقتل والخداع والتدمير، في ثقافة موجهة إلى العالم العربي يحويها مفهوم العولمة(5).

د . الدواعي التعليمية:

لا شك أن ما منيت به الأمة العربية عامة من مآس لم يخرج جغرافياً عما مني به المجتمع الليبي في ظل نشر الفساد والجهل والتخلف في العقود الثلاثة الأولى من القرن الماضي، ولكن عندما انتشر التعليم وصار مجانياً، وانتشر الوعي العلمي بين أفراد المجتمع وظف المسرح تعليمياً، لخدمة قضايا التربية والتعليم وأهدافهما، سواءً في ما يعرف بمسرحة المناهج، أو مسرح الطفل الاحترافي، الذي أصدر نصوصاً لم تخرج عن البعد التربوي والتعليمي، ومن ثم وظَّفت النصوص لتوعية التلاميذ، ونبذ العادات السيئة، وتعليم معاني القيم المعرفية العديدة، التي لم تخرج عن نطاق الدين الإسلامي، فقد وظف التراث بأشكاله المتعددة لخدمة مثل هذه القضايا، وعرضت مسرحيات عديدة تمثل شخصيات من التاريخ الإسلامي، والحضارة العربية، مثل مسرحية " الطريق إلى مكة "(6)، التي عرضت على مسرح الطفل بطرابلس، ومسرحية " وكانت كلمة الله "(7).

ويظهر (إبراهيم الكميلي)[8*] متصدراً قائمة الكتاب المسرحيين الليبيين، كأول من وظف التراث في أغلب مسرحياته، مستخدماً اللغة العربية، واللهجة المحلية، وكان أغلب اهتمامه منصباً على القضايا الاجتماعية، والمشكلات اليومية للمواطن؛ إذ حاول أن يسخّر الشكل الكوميدي للمسرح، والمسرح الاجتماعي، في إطار تهكمي ساخر.

5-اخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م- 2000م)، ص93.
6- لم يعرف كاتبها، وقد عرضت على مسرح الطفل بطرابلس.
7-الكميلي: إبراهيم، وكانت كلمة الله، مخطوط بأرشيف المسرح الوطني، مصراتة، ليبيا، 1982م.

[*] اسمه إبراهيم إبراهيم الكميلي من مواليد 1942م، ولد في مدينة مصراتة وفيها تلقى تعليمه الأول، عمل بقطاع التربية والتعليم في بداية حياته، ومارس الإشراف وتكوين الفرق المسرحية بتلك المدارس التي درّس فيها منذ فترة الستينيات، وكان من بين المشاركين في فرقة التمثيل بالمدرسة المركزية بالمدينة، أسهم في تكوين كثير من الفرق المسرحية من بينها: فرقة نادي الاتحاد المسرحية عام 1965م، وفرقة جمعية الفكر بمصراتة عام 1966م، وفرقة المسرح الوطني بمصراتة عام 1969م، وإحياء فرقة النادي الأهلي المصراتي المسرحية، درس على حسابه الخاص فن المسرح بتونس وتحصل على شهادة علمية عام 1973م، أسس فرقة الشعب عام 1976م، ثم شغل وظيفة أمين النشاط المدرسي بالمدينة والمنطقة الوسطى، وقدم أعمالا درامية مسموعة ومرئية كثيرة إضافة إلى ما قدمه عن طريق المسرح، ورغم دوره البارز في تاريخ المسرح في ليبيا إلا أنه لم يظهر له أي مؤلف باسمه، يعد من رواد المسرح بليبيا، ينظر: علي يوسف رشدان، تاريخ المسرح في مصراتة من 1944 إلى 2004م،منشورات صحيفة الجماهير، مصراتة، الطبعة الأولى، 2005م/ ص43.

8- يقطين: سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992م، ص11.

مرجعيات الكاتب:

اعتمد مسرح الطفل الليبي كغيره على عدد كثير من المرجعيات، التي يمكن جمعها في تصور واحد، وبرؤية واحدة في أغلبها، تحت مفهوم مصطلح التراث ودلالته، الذي يمكن تناوله في المستويين العربي والإقليمي، ليظهر البعد التراثي في مضمون النص بأشكاله المختلفة.

ومما يدل على تفاعل التراث مع النص المسرحي ما يعنيه مصطلح (التناص) الذي يستخدم حديثاً لوصف مختلف علاقات التفاعل بين الأدبين العربي والغربي، وهو مظهر أساس من مظاهر(نصية) النص(9)، وهذا الملمح النقدي يمكن تلمسه عن طريق معالجة علاقة النص المسرحي بالتراث السردي العربي أيضاً، ووفق الرأي القائل بأن النص المسرحي هو عمل سردي، فإنه لا يبتعد كثيراً عن (الرواية)، بوصفها جنساً غربياً حديثاً، فقد انكب النص المسرحي في بدايات تكوينه على معالجة القضايا التي تمس الواقع ومشكلاته المختلفة، فالمسرح أكثر مساساً بالواقع من جنس الرواية، ومن ثمّ فقد قدّم النص المسرحي قراءات خاصة للتراث، الذي تبرز خصوصيته في الكتابات المسرحية الكثيرة، التي تؤسس على قاعدة استلهام النص السردي التاريخي القديم، واستيعاب بنيته الدالة، ومن ثمّ صياغتها بشكل يقدم التراث في تصور مقترن بالواقع، والنص المسرحي بذلك يعمل على إنجاز قراءة للتاريخ، وتجسيد موقف الكاتب منه، بناءً على ما تستدعيه مقتضيات الحاضر والمستقبل(10) ومتطلباتهما، ويلتقي النصان (النص القديم والنص المسرحي) في صورة تفاعل تام، على صعيد المادة الحكائية (القصة) الواقعية، أو حتى المتخيلة على صعيد الصورة الثانية في النص المسرحي، كما يلتقيان على صعيد الصوت السردي، الذي يكثف المادة الحكائية، ويقدمها للقارئ . حسب موقعه الخاص الذي يحتله . إزاء القصة بأحداثها وشخصياتها(11).

ويتحدد مفهوم تفاعل التراث مع النص المسرحي، من خلال إبراز الخلفية النصية، التي ينطلق منها الكاتب المسرحي الليبي في نصوصه، وكيفية محاولة تقليد صورة الأدب المنطوق الشفهي، أو الأدب المكتوب المنقول إلينا تواتراً أو ظناً، فصار النص المسرحي محاكياً لنصوص لا يمكن تجاهلها، مع بساطتها في طرح المضمون، إذ إنها ظهرت تحت ظرف سياسي، فرض على الكاتب أن

9- يقطين: سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992م، ص11.

10- يقطين: سعيد، الرواية والتراث السردي، المرجع السابق، ص31.

11- يقطين: سعيد، الرواية والتراث السردي، المرجع السابق، ص84.

يتخيره ليسير في قالبه، إما بتقليد نص مسرحي تراثي عربي سابق، مثل تقليد المسرح الشامي، أو المسرح المصري، أو المسرح التونسي، كما فعل (محمد عبد الهادي)* عندما كتب مسرحية "هارون الرشيد وخليفة الصياد"(12)، أو بالرجوع إلى واقع التاريخ الليبي، لينهل مادته من أدب الجهاد والمقاومة، ليصبح مرجعية لديه، ومن ثم يبرز هذا التفاعل واضحاً من خلال اعتماده على التاريخ العربي عامة والليبي خاصة.

وتوظيف التراث في أدب الأطفال عامة، والنص المسرحي خاصة، أخذ أشكالاً لدى الكتّاب العرب " اختلفت من كاتب إلى آخر، ومن مسرحية إلى أخرى، فأخذ التراث شكل واقعة تاريخية، أو أسطورة من الأساطير، أو حكاية شعبية، أو مثل شائع، أو مقتطف من كتاب مقدس، أو عمل أدبي شهير، أو غير ذلك"(13)، ومن الكتَّاب من قدمه كما هو، دون أن يبذل جهداً في الإضافة إليه أو التجديد، ومنهم من قدمه بطريقة جديدة، بحيث أعاد صياغته بروح معاصرة، احتوت مشكلات العصر الحاضر وحاولت معالجتها ثم اتخذت من الماضي مرتكزاً للتعبير، أو الكشف عن قضايا معاصرة، تشكل للكاتب معاناة لا يستطيع الجهر بها صراحة، فما كان منه إلا أن ألبسها ثوباً تراثياً بزي قديم، معبراً عن تلك القضايا(14).

ويشير الكاتب (فرحان بلبل) إلى أهمية عنصر توظيف التراث في النص المسرحي الطفولي، محتجاً بكونه أهم مصدر من مصادره، وأن مسرح الأطفال في العالم قد اعتمد بشكل مباشر على هذا المصدر بالدرجة الأولى، غير أن هناك تفاوتاً في وجهات النظر، وفي آلية التوظيف في النص المطروح في النصوص العربية(15)، فبعض "الكتاب اعتمد اعتماداً كلياً على الحكاية التراثية في بناء المسرحية، أما بعضهم الآخر، فكان اعتماده على الحكاية التراثية اعتماداً جزئياً، أو اكتفى ببعض الإشارات العابرة "(16) كما أن الأسلوب والطريقة اختلفا كذلك، " فالتفاعل النصي الإيجابي أو الخلاق، هو الذي يدفع إلى تجاوز المحاكاة البسيطة، أو

* ولد في مدينة درنة عام 1891م، وهاجر مع أسرته إلى بيروت، ثم عاد منها سنة 1926م، وأنشأ أول فرقة مسرحية، وقدم عروضاً كتب نصوصها بنفسه، وهو رائد العمل المسرحي في ليبيا ومؤسسه، توفى عام 1952م، ينظر: بشير عريبي، الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1981م، ص228، وأيضاً: عبدالحميد المحراب، المسرح الليبي في نصف قرن (1928–1978م)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1986م، ص81، وأيضاً: محمد بوسويق، محمد عبد الهادي مؤسس المسرح الليبي (درنة 1930 ف)، مطابع الثورة العربية، بنغازي، الطبعة الأولى، بنغازي، ليبيا،1999م، ص38.

12–بوسويق: محمد، محمد عبد الهادي مؤسس المسرح الليبي (درنة 1930 ف)، مرجع سابق، ص46.

13–عيد: محمد، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص5.

14–اخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م– 2000م)، مرجع سابق، ص89.

15–بلبل: فرحان، النص المسرحي، (الكلمة والفعل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص88.

16–اخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م– 2000م)، مرجع سابق، ص91.

الاستنساخ، ويحقق لدى الكاتب القدرة على إنتاج نص جديد، يحاور النص القديم ويحوله تعبيرياً ودلالياً، وهذا التحويل هو التجسيد الأسمى لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق "(17).

وأدب الطفل في ليبيا بوصفه جزءاً من الأدب العربي والعالمي استمدّ مقوماته الأولى ومرجعياته الأساسية من التراث الشعبي، الذي يمثل ذاكرة الأمة، وشخصيتها التاريخية، فقد عوّل في نشأته على الحكايات القديمة، والأساطير والقصص الخرافية، التي ابتدعها الناس العاديون، وتوارثوها عبر الأجيال المتعاقبة في رحلة الزمن(18)، كما أنه جزء لا يتجزأ من المدّ الثقافي العربي الحديث، ونهضته وعنايته بأدب الطفل وفنونه، ولا يخفى على أحد مدى أهمية الموروث الشعبي، فمعظم الأدباء العرب باختلاف توجهاتهم الفنية والأيديولوجية استمدّوا قضايا أعمالهم وموضوعاتها منه، فالمرجعية التراثية عامل مشترك بين الأدباء في العالم العربي خاصة، والأدب العالمي عامة، وتتحدد مرجعيات الكاتب الليبي تاريخياً، حيث تخضع للجانب التاريخي، فيكشف البعد المعرفي أن الكاتب قد فُرِضَ عليه ظرف سياسي، استحق أن يكتب من أجله، ويمكن رؤية التفاعل الخطابي بين التراث، والنص الطفولي الليبي، من خلال أربعة مظاهر، استلهم فيها الكاتب أبرز ملامح هذا التفاعل، وهي المرجعية التراثية، والتاريخية، والدينية، والأسطورية، وتفصيل ذلك كالآتي:ـ

أ . المرجعية التراثية:

يعني مصطلح التراث من الناحية العلمية ما يتوارثه شعب من الشعوب جيلاً بعد جيل، من آداب وعلوم وفنون وعادات وتقاليد وخبرات، ويشكل كل ذلك . عبر الزمن . جزءاً من الإحساس الوطني، والاعتزاز القوي لدى أفراد ذلك الشعب[19]، وقد يعرّف بأنه " ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه، كالكتب والآثار... وتعتبر جزءاً من حضارة الإنسان"[20]، وهو ما خلفته الأجيال من الأمم في ألوف الكتب والرسائل، والحكايات الشفوية والمأثورات، والعادات والتقاليد في المأل والملبس وغيرها. وما يزال الكثير منه مخطوطاً في مكتبات العالم، في الشرق والغرب على

17–يقطين: سعيد، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص111.
18–مصطفى: خليفة حسين، حول أدب الأطفال في ليبيا، مجلة الناشر العربي، العدد (18)1991م سورية، ص 139.
19–نصار: نواف، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر، عمان، الطبعة الأولى، الأردن، 2007م، ص48.
20–بدوي: أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية مع التعريفات:إنجليزي . فرنسي . عربي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1991م.ص93.

السواء، وما تحويه هذه الكتب من آراء ونظريات علمية، ليس إلى حصرها من سبيل، وهو يعني كذلك الآثار المكتوبة الموروثة، التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة، ثم وصلت إلينا في صورة كتب مخطوطة ونحوها[21]، وليس لتاريخ أي تراث حدود معينة، ومن ثم فهو يشمل التراث الشفهي، أو التراث الذي تتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل، شفاهة أو كتابة، وهو يحفظ سلوك أمة قد انتهت أو تبدلت، ويمكن الانطلاق من هذه الرؤية، التي تحدد مفهوم التراث في سياق المروي والمحكي، وسياق المكتوب، ليشمل قوالب عديدة، وظفها كتّاب المسرح الطفولي في ليبيا، ومن بينها قالب الحكاية التراثية، التي تشمل اللون الأسطوري والشعبي، أو الديني، أو العربي، أو العالمي، أو الواقعة التاريخية.

فعلى المستوى العربي، فإن أدب الأطفال في ليبيا، استمدّ مثل هذه الألوان والأشكال الموظفة، من مصادر التراث الأصيلة، بمختلف الأجناس الكتابية الموجهة للطفل، وفي المسرح على وجه الخصوص، فقد اقترنت بأجناس الأدب الطفولي العربي الحديث من شعر وقصة ومسرح، واستلهمت أفكارها من التراث الشعبي بداية، إذ أخذ الكاتب على عاتقه تحليل هذه الأفكار ومناقشتها ومعالجتها، مستخدماً أحداثاً وشخصيات وحكايات تراثية معروفة، أو مبتكرة، تخدم غاياته الفكرية والجمالية، ويرجع استخدام الكاتب للتراث لأسباب عديدة؛ فنية وسياسية واجتماعية وقومية ونفسية وغيرها[22] .

كما أن المسرح العربي في بداية تكوينه استلهم من التراث العالمي، ثم حاول بعد ذلك إبراز هويته، وتحقيق خصوصيته، من خلال الالتفات إلى التراث العربي الإسلامي، محاولة من المسرحيين لتأصيل مسرح عربي، يتمتع بكل خصائص القيم العربية والإسلامية.

ب . المرجعية التاريخية:

يقصد بهذه المرجعية مدى توظيف كاتب أدب الأطفال، واستلهامه للقيم المعرفية، المستمدة من تاريخ ليبيا، وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن البعد المعرفي في توظيف التراث التاريخي، وجد لدى الكاتب الليبي اهتماماً موسعاً، نتيجة الأزمة السياسية التي كانت تمر بالبلاد منذ بدايات العقد الثاني من القرن الماضي، وتحديداً منذ دخول المستعمر الإيطالي لليبيا عام1911م، الذي جعل تاريخها وحضارتها خارج دائرة الثقافة العربية الإسلامية، لثلاثة عقود تقريباً.

21–دياب: عبدالمجيد، تحقيق التراث العربي(منهجه وتطوره)، دار المعارف، القاهرة ،1993م، ص12.

22– الخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م– 2000م)، مرجع سابق، ص89.

وتشير النصوص المسرحية الليبية إلى أن الكاتب الليبي وظف الواقعة التاريخية الليبية في سياقين؛ الأول سياق الواقعة التاريخية عربياً، التي ينقل فيها صوراً من تاريخ الأمة العربية العريق، بتجسيد المعارك ضد الغزاة، أو تجسيد صور لشخصيات عربية خاضت غزوات أو معارك، مثل (خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي) وغيرهما، والثاني سياق الواقعة التاريخية المحلية المتمثلة في جرائم المستعمر البشعة، وتوظيفها في النص بآلية تتفاعل بين النصين تفاعلاً يكسب الآخر صبغة الواقعية، على ما يميزه من توظيف في التقنيات الفنية، ومن أمثلة السياق الأول مسرحية "الأرض والأقوات"[23]، وفيها يسترجع الكاتب حق الشعب الفلسطيني في أرضه، عقب أحداث النكسة عام1967م، في حوارية درامية، مرشداً الطفل إلى قيمة التمسك بالأرض، وأن التحصل على القوت متعلق بالتحصل عليها أولاً.

ويتضح توظيف التاريخ الليبي في النص المسرحي الموجه للطفل في مسرحية "غيث أو الفتى الشهيد"[24]، فمرجعيتها حركة الجهاد ضد الغزو الإيطالي، والنص إعادة مسرحة لقصيدة لشاعر الوطن (أحمد رفيق المهدوي)*، والكاتب لم يبتعد كثيراً عن تصوير معاناة الطفل "غيث" التي نقلتها القصيدة، ووصف ما يجري في المعتقلات الإيطالية من واقع مرير.

ج . المرجعية الدينية:

إن لجوء الكُتّاب إلى توظيف الموروث الثقافي في نصوصهم المسرحية، ومحاولة تضمين قضايا النص للأطفال في صورة ممتعة، تبتعد عن المباشرة، وتجمع بين الجدَّة والتشويق، وفق معايير موضوعية، وأساليب درامية، ينقل ذلك التراث من كونه ماضياً جامداً، إلى كونه حاضراً حياً، يمكن التفاعل معه، بوصفه حياة حقيقية وتخييلية [25]، كما أرادوا أن ينقلوا القيم والأخلاق العربية الأصيلة، والمبادئ الدينية الإسلامية، ومحاولة غرسها في وعي الأطفال، فليس التراث أحداثاً تاريخية، وإنجازات علمية، وإبداعات أدبية وحسب، بل هو قيم وأخلاق، وهذه القيم قد تكون مطلقة أو ثابتة، باختلاف الزمان والمكان، وقد تكون قيماً نسبية، تتغير

23- أبوقرين: المهدي، الأرض والأقوات، ضمن مجموعة مسرحيات تربوية، مصدر سابق.

24- وريث: محمد أحمد، غيث أو الفتى الشهيد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية، 1986م.

*- شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي ، ولد عام 1898م بـ(فساطو) غرب ليبيا، تنقل بين مدن نالوت ومصراتة وبنغازي والإسكندرية، تعلم في المدارس التركية، وقرأ اللغة الفرنسية،عمل في الوظيفة العامة حتى سافر إلى تركيا سنة 1951م، وقصيدة "غيث الشهيد" من ضمن كتاب الديوان، ويعد المهدوي أول من وظف أدب الأطفال لخدمة قضايا الإنسانية، توفي1961، ينظر: خليفة التليسي، رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1988م، وأيضاً: عبد الله مليطان، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين،ج1، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، الطبعة الأولى، 2001م، ص424.

25- اخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م- 2000م)، مرجع سابق، ص94.

أحياناً بتغير الظروف المحيطة بها[26]، وليس ثمة شك في أن مسرح الطفل يسلك مسلكاً تربوياً، وأن هذا المسلك يتلمس فكره من رؤية الدين الإسلامي، ومن اجتهادات العلماء، من أجل تقويم سلوك المجتمع، ومنذ أن أسندت الوظيفة التربوية . بوصفها علماً يدرس ومنهجاً . لتقويم سلوك الأطفال إلى المسرح، تحول المسرح إلى آلة لتحقيق هذا الهدف، سواءً على مستوى مسرح الكبار أو الصغار، ومن هنا حاول الكاتب الليبي أن يتلمس قيم التربية في ظل تعاليم الدين الإسلامي، من غير أن يضمِّن نصوص المسرحيات قيماً إسلامية مباشرة، عدا بعض المحاولات التي لا يمكن أن توضع موضع ظاهرة يشار إليها.

وتمثل نصوص (المهدي أبو قرين) الاتكاء على المرجعية الدينية الإسلامية، حيث ينطلق من رؤيته التربوية، بوصفه أحد الرجال العاملين في قطاع التربية والتعليم، ومن ثم حاول أن يضمن مسرحياته سيلاً من تلك القيم بطريقة مباشرة، كما في نصي"الصراع الأبدي"[27]، و"ليلى والعصفور"[28] حيث يضمِّن قيمة حب الوالدين وطاعتهم، التي حثّ عليها الدين الإسلامي، وتعد مسرحية "حكاية جحجوح"[29] أنموذجاً يجمع بين المرجعية الدينية والتراثية، ففيها يحث الكاتب على العمل والاسترشاد بالقيم الإسلامية، إضافة إلى تضمين شخصية (جحا) بكل دلالاتها.

د . المرجعية الأسطورية:

الأدب العربي الحديث لصيق بالأساطير، وبما جاء من القصص العربية الخرافية العجائبية القديمة، كونه جزءاً من منظومة الأدب الإنساني، الذي كان قديماً ينحت موضوعه من مفاهيم الأساطير والقصص والخرافات والعجائب، بل هي مرجعية ثابتة في الأدب الحديث العربي والعالمي، وقد تأثر الكاتب العربي تأثراً واضحاً بقراءاته لقصص ألف ليلة وليلة، والزير سالم، وقصص العجائب، وكليلة ودمنة وغيرها، ولا يمكن عدُّ كل ما في الأساطير والقصص الغرائبية أو العجائبية عملاً أدبياً يصلح لأن يكون خطاباً تربوياً للطفل ضمن أجناس أدب الأطفال، بل يؤخذ منها ما لا يتعارض مع قيم التربية وعلم النفس، وما لا يتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي، ومن ثم فقد حاول الكاتب . في بعض ما كتب للأطفال . أن يجعل الأسطورة مرجعية يمكن أن ينقل عن طريقها الخطاب من المباشر إلى غير المباشر، وأن يفيد من هذا التفاعل بين النصين في إطار نقل قضية فكرية يمكن إقناع الطفل بها،

26- احضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م- 2000م)، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

27- أبوقرين: المهدي، الصراع الأبدي، مطبعة المليجي، الجيزة، 1970م.

28- أبو قرين: المهدي، ليلى والعصفور، ضمن مجموعة مسرحيات تربوية، مصدر سابق.

29- الغزاوي: أبو محسن، حكاية جحجوح، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، ليبيا، 1998م.

فالتفاعل هدفه بالدرجة الأولى إقناع الطفل بما يجسد عبر النص وما يدور فيه، ولكن أثر تضمين المرجعية الأسطورية في النصوص المسرحية الليبية كان واضحاً في التقنين، ومحاولة ضبط آلية التفاعل، بل كان طريقة لكسر نمطية التأليف للطفل، والابتعاد عن المباشرة.

والأسطورة الموظفة في الأدب الطفولي الليبي هي تلك القصص، أو الطقوس التخيلية، التي لا يوجد لها سند روائي أو أدبي، غير أنها ترسخت في ذهن العامة والمثقفين، وأخذت طابعاً عجائبياً أو غرائبياً، مثل نصوص "الملك والراعي"[(30)]، و"محنة الأخوين"[(31)]، و"جوهرة السلطان"[(32)]، و"أم بسيسي"(33)، و(ثعلب من غير ذيل) ([34]) وغيرها، مع أنّ المهتمين بشؤون الأطفال قد اختلفوا، فمنهم من يرفض ومنهم من يؤيد تقديم الأسطورة للطفل، وكلاهما يقدم حجته، ولكن من " الخير ألا نغالي فنقيم بين الأسطورة والأطفال سداً يحرمهم من هذا الجنس الأدبي حرماناً كاملاً ، ومن الخير للأطفال كذلك ألا نسرف فنطلعهم على كل ألوان الأساطير منذ الطفولة المبكرة، والرأي السديد أن نمعن النظر في نوعية الأسطورة وسن الطفل الذي يقرؤها أو تحكى له "([35]).

وبالعودة إلى النصوص السابقة نجد الكاتب في نص "الملك والراعي"[(36)] مثلاً يلجأ إلى المرجعية الأسطورية، التي تنتمي إلى قصص وعجائب الأدب الأسطوري وعجائبه ويوظف من التراث العربي القديم ما يضمنها سيلاً من المفارقات بين طبقات المجتمع، ومن ثم فقد تخيّر شخصية (الملك) ليعبر عن الطبقة العليا في المجتمع، وشخصية (الراعي) تعبيراً عن الطبقة الدنيا، ويدور محور القصة الممسرحة حول هاتين الشخصيتين بأبعادهما الرمزية.

وفي مسرحية "محنة الأخوين"[(37)] يحاول الكاتب أن يجسد معنى تفاعل النص مع مرجعية تراثية أسطورية، قد تأخذ سياق الحكاية الشعبية بمفهوم آخر، كما فعل عندما استوحى من قصص ألف ليلة وليلة العجائبية قصته، بهدف تضمين نصه قيماً أخلاقية،

30–أبوقرين: المهدي، الملك والراعي، ضمن مجموعة الصراع الأبدي، مصدر سابق.
31–عبد الله: البوصيري، محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية، 2006م.
32–عبد الله: البوصيري، جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، المصدر السابق.
33–الجهاني: علي، أم بسيسي، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، الجماهيرية، 1997م.
34–الطاهر: محمد، ثعلب من غير ذيل، مخطوط موجود ضمن أرشيف المسرح الوطني، طرابلس، 1979م.
35–الحديدي: علي، في أدب الأطفال، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1976م، ص156.
36–أبوقرين: المهدي، الملك والراعي، ضمن مجموعة الصراع الأبدي، مصدر سابق.
37–عبد الله: البوصيري، محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري(خمس مسرحيات للأطفال)، مصدر سابق.

تجارب الظلم وقهر الآخر، والتعدي على حقوق الآخرين، وكذلك فعل الكاتب نفسه في مسرحية "جوهرة السلطان"[38]، فقد استوحى النص من عجائب قصص ألف ليلة وليلة، حيث اتُّهم القاضي بسرقة جوهرة السلطان، وهذا ما جعل طائر الكناري يبحث عن مكان تنتهي فيه الأحزان والفقر، لينتقل إلى مكان آخر، والنص أهدافه التربوية متعددة، وظف فيه الكاتب تقنية العودة إلى خيال الأسطورة التراثية القديمة، وفي نص "أم بسيسي"(39) يرجع الكاتب إلى قصّ الموروث الشعبي، ليتخذ من الحكاية الشعبية المعروفة في الموروث الليبي بـ"أم بسيسي" مرجعية لمسرحيته، يضمِّن عبرها قيماً تتمثل في حب الله والإنسان والوطن، ويشير في النص نفسه إلى الحكاية الشعبية (بوسعدية)، التي تتداول في الموروث الليبي كثيراً.

وهناك نوع آخر من التوظيف الأسطوري لدى بعض الكتاب، وهو توظيف مأثور التراث الشعبي، ويمثله (إبراهيم الكميلي)، الذي يتكئ غالباً على الثقافة الشعبية، التي تتضمن طقوس ما يعرف بـ(الحضرة)[40]، وقد حاول تجسيد هذا اللون في كثير من نصوصه المسرحية، خاصة في مسرحيتي "جحا وجحوان"،([41]) و "بيدي لا بيد حمدون" ([42]).

توظيف الموروث الشعبي:

يمكن الإشارة إلى أن المسرح الذي يعتمد على التراث في ليبيا، المقدم للكبار والصغار في ليبيا، كان يمثل زمنياً مرحلتين مهمتين: الأولى اعتمدت على أسلوب الارتجال، وهو لون من ألوان المسرح، غير أن ما كان يُمثّل يأتي في صورة مسرحية بدائية، يعتمد فيها الممثلون على أنفسهم في ارتجال المواقف، إذ يقوم المؤلف . المخرج بتحديد الخطوط الرئيسة لسير الأحداث في المسرحية، ويتم تكامل بناء هذا العمل عن طريق الارتجال من قبل الممثلين خلال فترة التدريبات، أي أنها صورة تعتمد التنامي التدريجي حتى يكتمل العمل في صورته النهائية، وهذه الطريقة هي الغالبة على الأعمال الاجتماعية في تلك الفترة، وهي مقدمة بلهجة محلية، ومضامينها قريبة من الناس، تطرح نقداً اجتماعياً

38-عبد الله: البوصيري،جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري(خمس مسرحيات للأطفال)،مصدر سابق.
39-الجهاني: علي، أم بسيسي، مصدر سابق.
40-هي لون من ألوان الممارسات الاحتفالية الشعبية، التي عادة ما تصبغ بصبغة دينية.
41-الكميلي: إبراهيم، جحا وجحوان، مخطوط بأرشيف فرقة الشعب للتمثيل والمسرح، مصراتة، 1983م.
42-الكميلي: إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، مخطوط بأرشيف المسرح الوطني، مصراتة، 1984م.

وتنتمي المرحلة الأخرى إلى ما بعد عقد السبعينيات، إذ يلحظ فيها وجود النص المسرحي في صورة مادة مكتوبة، ولا يجوز للممثل أن يتجاوز ما في النص إلا بمعرفة المؤلف، ومن الكتاب الذين تطورت أدواتهم في هذه المرحلة (إبراهيم الكميلي)، خاصة بعد دراسته لفن التأليف والمسرح في دولة تونس.

وقد قدّم الكميلي العديد من النصوص على امتداد فترة ليست بالقصيرة، تبدأ من عام 1978م إلى1984م، وأهم ما يميزه أنه يكتب للصغار والكبار، ويكتب للنشاط المدرسي كذلك، وللإذاعة، مستخدماً اللهجة المحلية واللغة الفصحى في الوقت نفسه، وبقراءة متأنية لنصوصه يلاحظ أنه أوقع نفسه في النمطية، سواءً على مستوى حرفية الكتابة، أو على مستوى توجه النص وخصائصه الفنية، فهو يوظف التراث الشعبي بوصفه جزءاً من حياة المجتمع، كما يوظف قضايا عديدة في نص واحد، خدمة لفكرة واحدة في النقد الاجتماعي، كما أنه يكرر نفسه، سواءً على مستوى المضمون أم على مستوى الإطار الشكلي، فالبناء الدرامي في نص "الربيع"([43]) مثلاً يتماهى مباشرة مع نصي "جحا وجحوان"([44]) و"المحراث"([45])، ومن الأخطاء التي وقع فيها الكاتب نقل نصوصه المكتوبة باللهجة المحلية إلى اللغة الفصحى، وقد فعل هذا في أغلب نصوصه، كما يؤخذ عليه أنه سخّر جهده في اتجاهين، فالنص الموجه للصغار هو نفسه موجه للكبار، فمثلاً حوّل نص "جحا وجحوان"([46])، الذي قدمته فرقة الشعب باللهجة المحلية لمسرح الكبار، إلى نص باللغة الفصحى قدمه الفريق الطلابي المدرسي بمعهد القويري الديني، عام 1980م([47])، ومضمون النص يطرح قضايا فوق اهتمام الصغار، ويتعرض للمشكلات الاجتماعية، التي تأتي في إطار تأزم شديد مع صراع قوي، بين ظواهر اجتماعية، وسوء فهم لبعض مفاهيم الحياة الاجتماعية، لدى كبار السن وصغارها، "الصراع بين جيلين أو أكثر"، وكلها قيم لا تتوافق مع المسرح المدرسي بمفاهيمه التربوية، وملامح مسرح الطفل برؤيته التربوية أو التعليمية، والنص في كلتا الحالتين يفترض أن يختلف مضموناً، فما يكتب للمسرح الاحترافي الأهلي لا يمكن توظيفه لمسرح الطفل، داخل قاعات الدرس الصفي.

43-الكميلي: إبراهيم، الربيع، مخطوط بأرشيف فرقة الشعب للمسرح والفنون الشعبية، مصراتة، 1984م.
44-الكميلي: إبراهيم، جحا وجحوان، مصدر سابق.
45-الكميلي: إبراهيم، المحراث،(مسرحية مدرسية)، مخطوط بأرشيف النشاط المدرسي، بأمانة تعليم منطقة الخليج،1980م.
46-الكميلي: إبراهيم، جحا وجحوان، مصدر سابق.
47-رشدان، علي، تاريخ المسرح في مصراتة، مرجع سابق، ص 129.

وتظهر أهم ملامح توظيف (الكميلي) للتراث الشعبي، في نص مسرحية "المفتاح"[48]، التي يعالج فيها بعض المشكلات الاجتماعية، ويظهر توظيفه في نمط الأغاني، والألعاب الشعبية، بهدف التمهيد للحدث، وشد انتباه المتلقي، ونص مسرحية "المحراث"([49]) التي تتضمن كثيراً من الأغاني والأفكار الشعبية، وتتضمن قوالب اجتماعية من التراث الشعبي، وتعتمد كذلك على الأغاني الشعبية، التي يقدمها بصورتها الواقعية دون تحوير، وهنا يظهر مدى تفاعل النص التراثي مع نص المسرحية، ليمتزج معه في الفكرة والهدف، أما في مسرحيتي "جحا وجحوان"[50]، و"بيدي لا بيد حمدون"[51]، فإن الكاتب يوظف التراث في صورتين، هما صورة نقل العادات والتقاليد، للكشف عن مدى الصراع بين الأجيال، (الجيل القديم والجيل الجديد)، فهو يحاول أن يعطي صورة عن الطقوس الاجتماعية، التي ترتبط غالباً بالأساطير والخرافات، وكيف أن الذين يسندونها إلى الدّين يستغلون غفلة الناس وجهلهم وبساطتهم، ليروجوا أعمال السحر والشعوذة والدجل، وصورة أخرى تكمن في الأغاني التي لا ينقلها من مضمون تراثي شعبي بعينه، وقيمها ومعانيها تتوافق مع بنية النص عامة.

وتسيطر على النص لدى (الكميلي) أشكال عديدة من التراث الشعبي، حيث أدخلها في بنية نصوصه، وحاول توظيفها بما يخدم مضامين تلك الأعمال، ابتداءً من الفكرة والرؤية، وانتهاءً بتشكيل فضاء العرض.

ويشير نص مسرحية "بيدي لا بيد حمدون"[52] إلى أغلب مظاهر الطقوس التراثية، وكون هذا النص يمثل أحد الأعمال الأخيرة، التي قدمها في المسرح المدرسي لعام 1984م، فهو يمثل قمة أعماله، ففي هذا النص تظهر سيطرة التراث الذي ينقله على نحو متفاعل مع النص الدرامي، فقد نقل من التراث ما يعرف عند عامة الناس الشعبيين والدهماء بـ(الحضرة) أو ما يعرف بـ(الزار)، وهو لون من الاحتفال يقيمه هؤلاء الناس بحجة استحضار الجان والشياطين، وعمل أعمال تنسب في العادة إلى السحرة، ويظن الغالبية ممن يمارسون هذا اللون الطقسي أنه من الدِّين، كون من يشرفون عليه ينتسبون إلى جماعة التصوف، أو من في حكمهم، فالكاتب يستخدم هذا اللون الشعبي في أكثر من نص من مسرحياته، غير أنه في هذا النص يظهر أكثر وضوحاً وتفاعلاً مع

48-الكميلي: إبراهيم، المفتاح، مصدر سابق.
49-الكميلي: إبراهيم، المحراث،(مسرحية مدرسية)، مصدر سابق.
50-الكميلي: إبراهيم، جحا وجحوان، مصدر سابق.
51-الكميلي: إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، مصدر سابق.
52-الكميلي: إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، المصدر السابق.

عناصر التجربة المسرحية الدرامية، بل يسيطر عليه ليظهر لحظة الصراع، ويغطي به المؤلف على هفوات بناء النص، والنص مقدم مسرحياً للمسرح المدرسي، ويحمل قيماً تفوق استيعاب الطلاب والتلاميذ.

وقد أدخل في بناء النص هذا اللون الاحتفالي، كونه أساس الفكرة التي بنيت عليها المسرحية، ويقصد المؤلف من هذا التفاعل مع التراث أن يكشف زيف الادعاءات الباطلة والوهم الذي يسيطر على عقول الناس البسطاء، الذين يصدقون ألاعيب هؤلاء السحرة والمشعوذين، فالصراع في هذا النص صراع بين الوهم والحقيقة، بين العقل والخرافة في إطار اجتماعي، ولكن المؤلف اقترب من النقل الحرفي لما يدور في الواقع.

وقصة النص تحكي أن أباً يدعى (حامد)، يرى في منامه أن ابنه (حمدون) يصارع أمواج البحر العاتية، ويكاد يغرق، فيخاف الوالد أن يتحول هذا الحلم إلى حقيقة تودي بابنه للهلاك، خاصة أنه الابن الوحيد، بين عدد من البنات، فيسارع لينقذه من هول ما رآه في المنام، ويذهب إلى شيخ القرية (الدجال)، واسمه (جحوان) لاعتقاده أنه مصدر الأمان، والصلاح والبركة، والأب في هذا محكوم ومدفوع بما ترسخ في ذاكرته مما أشاعه الأتباع في القرية، من أن (جحوان) يملك قدرات خفية قادرة على شفاء أي مرض، كالمس والسحر ونحوهما، وإيجاد الحلول لكل العقبات التي تعترض الإنسان، ومع وجود شخصيات شريرة إلا أن الكاتب لم يتناس دور الشخصية الخيرة التي تحاول توعية الأب، ويتسلم (جحوان) كل الأمور، وكل خيوط اللعبة، ويصبح هو المتصرف في الأمر، دافعاً بها إلى مزيد من التعقيد، ومستغلاً إياها الاستغلال الأمثل لصالحه اقتصادياً ودعائياً، بما يكسبه مزيداً من المال والشهرة والتسلط على عقول أهل القرية البسطاء، وإن كانت هذه السيطرة قد بنيت على الزيف والادعاء والأكاذيب والدجل، وتجسّد نهاية المسرحية قمة تفاعل الكاتب مع التراث، بنقله لمظاهر احتفالية طقسية أسطورية مستلهمة من شخصية (جحوان)، حيث تملكت (حمدون) حالة عصبية وأزمة نفسية، ووجد نفسه مجبراً على الدخول إلى حلقة الاحتفال الطقسي (الحضرة) بغرض شفائه، وهنا تبدأ نقل مراسم (الحضرة) أو (الزار)، ويدخل (حمدون) ويساق بيد أبيه إلى الحلبة الدائرية، التي يؤدي الدخول إليها إلى فقدان العقل غالباً، ويجد (حمدون) نفسه وجهاً لوجه مع (جحوان) الدجال، ويتمثل صراع بين الحق والباطل، فالابن مرعوب وخائف في الحلقة التي ارتفعت أصوات دفوفها لتغطي على كل شيء، والمجموعة تدور حولهما، والابن يزداد انكماشاً على نفسه، والدخان المنبعث من المباخر يغلف المكان بضبابية خانقة، مع وقع الدفوف والصاجات، وهذا يدفع بالجميع إلى التشنج، وارتكاب أفعال مرعبة، حتى يأتي دور (جحوان) ليغرس السكين الذي في يده في أماكن مختلفة من جسم (حمدون)، وهو يصرخ

صرخات هستيرية مرعبة، ويزداد حصار المجموعة حول (حمدون)، الذي يزداد تشنجاً، وفجأة يندفع ليفك السكين من يد الدجال (جحوان)، ويطعنه به في بطنه طعنة قاتلة، ويمسك(جحوان) ببطنه وهو يصرخ دون أن يلتفت إليه أحد من مجموعته، لأنهم تعودوا منه أن يفعل ذلك، إلى أن يصرخ بأعلى صوته، ويسقط على الأرض، ممسكاً بالسكين منادياً: "أغيثوني أيها الإخوان أغيثوني" [53]، ويصاب الابن بنوبة هستيرية، ويصيح " أبي.. أبي.. لقد قتلتني يا أبي.." [54]، ويسقط (جحوان) ميتاً، ويفر (حمدون) هارباً خارج المسرح، ويصاب الأب بصدمة، فيتوقف عن الحركة، ثم يدخل (صلاح) الشخصية الخيرة، ويتجه نحو جثة (جحوان) قائلاً بأسلوب مباشر وعظي: " أفيقوا يا إخوان.. وانظروا إلى جحوانكم الذي تهاوى أمامكم بضربة سكين حقيقية، ليست من حيل هذا الدجال "[55]، والنص يشير إلى أن زيف الوهم لا بد أن يمزقه سكين الحقيقة في النهاية.

وفي نص " أم بسيسي"[56] يستوحي الكاتب من التراث الشعبي القصة الشائعة بين الرواة الشعبيين "أم بسيسي"، ويتفاعل معها ابتداءً من توظيف العنوان.

التوظيف في مضمون الحكاية:

يمكن الوقوف على ألوان من التوظيف التراثي في نصوص المسرح الموجه للطفل، فالكاتب يحاول أن يضمِّن القيم التربوية في نصه المسرحي عبر سياقين: أولهما تضمين النص قيماً إيجابية من خارج دائرة تكوين الموروث، أي أن القيمة في طبيعتها تقع خارج النص المراد التناص معه، وبعد ذلك الربط بين القيمة الخارجية ودلالة النص، سواءً بأسلوب مباشر عبر الإسقاط، أو بأسلوب غير مباشر، وأما الدلالة فيحملها النص المسرحي الذي تفاعل مع الموروث، ومن نماذجه في المسرح الليبي نص "جحا وجحوان"([57])، والسياق الآخر هو أن يحمل النص قيماً من وسط دلالة الموروث، يسعى الكاتب المسرحي لتعزيزها وضمان استمراريتها، كالقيم الإيجابية، مثل الرحمة، والعطف على المساكين، والكرم، والصبر، والحلم، والتحلي بالأخلاق الحسنة، أما القيم السلبية فعادة ما يقف الكاتب منها موقفاً آخر، بحيث لا يقدمها في صياغتها، بل يدع ذلك للحدث الدرامي أو لحظة الصراع، حيث ينكشف خسران من تمثّل بهذه القيم، ويظهر مآله، كما تظهر براعة الكاتب في مدى تقنينه للأساليب الجمالية المستخدمة فنياً، فيرفع من

53- الكميلي : إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، المصدر السابق.ص 45.
54- الكميلي : إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، المصدر السابق، الصفحة نفسها.
55- الكميلي : إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، المصدر السابق، الصفحة نفسها.
56- الجهاني : علي، أم بسيسي، مصدر سابق.
57- الكميلي : إبراهيم، جحا وجحوان، مصدر سابق.

أهمية النص التراثي إلى الأعلى، تناصاً مباشراً أو غير مباشر، حتى يظهر شكله في إطاره الفني المتمثل له، كالقيام بتوظيف أشكال التراث في مناحٍ وصور فنية، أهمها توظيف التراث في عنوان النص، والأغاني، والشخصيات، إضافة إلى توظيف الموضوع الحكائي ومضامينه.

ولعل أهم النصوص التي تمثل توظيف الموروث في مضمون النص المسرحي نص " بيدي لا بيد حمدون "([58]) كما سبقت الإشارة إليه آنفاً، ونص " مغامرات فرفور وكعبور"([59])، حيث استوحى الكاتب موضوع النص وحكايته من قصص ألف ليلة وليلة، ومن حكايات كليلة ودمنة، وعالج التراث برؤية معاصرة، على الرغم من تركيز لغة النص على الثقافة الشعبية، وكذلك نص "الوردة"([60])، الذي مع توافر التقنية المعاصرة له، إلا أنه يميل إلى الوعظية والمباشرة، ويظهر توظيف التراث أيضاً في مسرحية " ثعلب من غير ذيل "([61])، فقد وظَّف الكاتب تقنية الراوي لتجسيد حكاية قديمة في التراث الشعبي الليبي، تدور حول ثعلب وقنفذ وأسد وسلطان، وأغلب الظن أن مثل هذه الحكاية محورة عن الحكايات التي أضافها ابن المقفع إلى كليلة ودمنة.

لقد كانت إفادة الكتّاب الليبيين وتوظيفهم للنص تشكيلاً متنوعاً، شمل التراث بمضامينه كافة؛ الشعبي، والعالمي، والأسطوري، والديني، والتاريخي، وقد سخروه في شكلين مختلفين: شكل يسخره تسخيراً واقعياً، وآخر يأخذ من التاريخ جانباً من جوانبه، ويسخّره في خدمة أهداف بناء العمل المسرحي، ولم تكن إفادتهم من تقنية التراث إفادة لها حضورها الواسع، لكنها تأتي في سياق محاكاة أعمال الأدب العربي، التي ما لبثت تنحو هذه الطريق، وهناك آلية دمج وتداخل واضح بين ألوان التراث بصفة عامة، فكثير من الحكايات مستقاة من التراث العالمي في صورة تأليف، أو في صورة إعداد، ومنها مسرحيات " أرنوب الذكي "([62])، و" محنة الأخوين"([63]) و"جوهرة السلطان"([64])، على أنّ في النص الليبي كثيراً من الأحداث التاريخية، التي تحولت إلى حكايات

58-الكميلي: إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، مصدر سابق.

59-التونالي: زهير، مغامرات فرفور وكعبور، مسرح الطفل والشباب، طرابلس، ليبيا،1984م.

60-اكير: أحمد، الوردة، مخطوط بأرشيف مسرح الطفل، طرابلس، 1988م.

61- الطاهر: محمد، ثعلب من غير ذيل، مصدر سابق.

62-أبو مزيريق: عبد الباسط، أرنوب الذكي، مسرحية للأطفال، مخطوط بأرشيف المؤلف.

63-عبد الله: البوصيري، محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، مصدر سابق.

64-عبد الله: البوصيري، جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، المصدر السابق.

شعبية، لما فيها من طاقات، وفعل درامي خلاق، ولما تحمله من قيم أخلاقية، واجتماعية، ووطنية، وليس أدل على ذلك من مسرحية "غيث أو الفتى الصغير"([65])، التي عالجت صورة من واقع حركة الجهاد الليبي ضد الاحتلال، وغيرها.

65–وريث: محمد أحمد، غيث أو الفتى الشهيد، مصدر سابق.

المصادر والمراجع

1 ـ أبوقرين: المهدي، الأرض والأقوات، ضمن مجموعة مسرحيات تربوية، دار الفكر، طرابلس، 1974م.

2 ـ أبوقرين: المهدي، الصراع الأبدي، مطبعة المليجي، الجيزة، 1970م.

3 ـ أبو قرين: المهدي، ليلى والعصفور، ضمن مجموعة مسرحيات تربوية، دار الفكر، طرابلس، 1974م.

4 ـ أبوقرين : المهدي، مسرحيات تربوية، دار الفكر، طرابلس، 1974م.

5 ـ أبوقرين: المهدي، الملك والراعي، ضمن مجموعة الصراع الأبدي، مطبعة المليجي، الجيزة، 1970م.

6 ـ أبو مزيريق: عبد الباسط، أرنوب الذكي، مسرحية للأطفال، مخطوط بأرشيف المؤلف.

7 ـ اخضير: حلا، الجمالي والمعرفي في النص المسرحي الطفولي في سورية (1975م ـ 2000م)، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة حلب، سورية،2008م.

8 ـ باكير: أحمد، الوردة، مخطوط بأرشيف مسرح الطفل، طرابلس، 1988م.

9 ـ بدوي: أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية مع التعريفات:إنجليزي . فرنسي . عربي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1991م.

10 ـ بلبل: فرحان، النص المسرحي، (الكلمة والفعل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

11 ـ بوسويق : محمد ، محمد عبد الهادي مؤسس المسرح الليبي (درنة 1930 ف)، مطابع الثورة العربية، بنغازي، الطبعة الأولى، بنغازي، ليبيا،1999م.

12 ـ التليسي : خليفة، رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1988م.

13 ـ التونالي: زهير، مغامرات فرفور وكعبور، مسرح الطفل والشباب، طرابلس، ليبيا،1984م.

14ـ الجهاني : علي، أم بسيسي، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، الجماهيرية، 1997م.

15 ـ الحديدي : علي، في أدب الأطفال، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1976م.

16 ـ دياب: عبدالمجيد، تحقيق التراث العربي(منهجه وتطوره)، دار المعارف، القاهرة ،1993م.

17 ـ رشدان: علي يوسف، تاريخ المسرح في مصراتة من 1944 إلى 2004م، منشورات صحيفة الجماهير، مصراتة، الطبعة الأولى، 2005م.

18 ـ الطاهر : محمد، ثعلب من غير ذيل، مخطوط موجود ضمن أرشيف المسرح الوطني، طرابلس، 1979م.

19 ـ عبد الله : البوصيري، جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية، 2006م.

20 ـ عبد الله : البوصيري، محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية، 2006م.

21 ـ عريبي : بشير، الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1981م.

22 ـ عيد: محمد، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

23 ـ الغزاوي: أبو محسن، حكاية جحجوح، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، ليبيا، 1998م.

24 ـ الكميلي : إبراهيم، بيدي لا بيد حمدون، مخطوط بأرشيف المسرح الوطني، مصراتة، 1984م.

25 ـ الكميلي: إبراهيم، ثأر الليبيين، مخطوط بأرشيف نادي الاتحاد المصراتي للتمثيل،1967م.

26 ـ الكميلي : إبراهيم، جحا وجحوان، مخطوط بأرشيف فرقة الشعب للتمثيل والمسرح، مصراتة، 1983م.

27 ـ الكميلي : إبراهيم، الربيع، مخطوط بأرشيف فرقة الشعب للمسرح والفنون الشعبية، مصراتة، 1984م.

28 ـ الكميلي : إبراهيم، المحراث،(مسرحية مدرسية)، مخطوط بأرشيف النشاط المدرسي، بأمانة تعليم منطقة الخليج،1980م.

29 ـ الكميلي: إبراهيم، المفتاح، مخطوط بأرشيف فرقة الشعب للتمثيل المسرحي، 1976م.

30 ـ الكميلي : إبراهيم، وكانت كلمة الله، مخطوط بأرشيف المسرح الوطني، مصراتة، ليبيا، 1982م.

31 ـ المحراب : عبدالحميد ، المسرح الليبي في نصف قرن (1928–1978م)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1986م.

32 ـ مصطفى: خليفة حسين، حول أدب الأطفال في ليبيا، مجلة الناشر العربي، العدد (18)1991م سورية.

33 ـ مليطان: عبد الله ، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين،ج 1، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، الطبعة الأولى، طرابلس، الجماهيرية،2001م.

34 ـ نصار: نواف، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر، عمان، الطبعة الأولى، الأردن، 2007م.

35 ـ وريث : محمد أحمد، غيث أو الفتى الشهيد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية، 1986م.

36 ـ يقطين: سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992م.